Carlo Coppola

# «*Ars clamat artes*».
# Il Vinto inferno da Maria
# *di Onofrio Giliberto da Solofra*

## Partenope in scena
### Studi sul teatro meridionale tra Seicento e Ottocento

*presentazione di* Francesco Tateo
*prefazione e cura di* Grazia Distaso

Estratto

Cacucci Editore - Bari

Carlo Coppola

# «*Ars clamat artes*». Il Vinto inferno da Maria *di Onofrio Giliberto da Solofra*

## 1. *Due artisti alla corte degli Orsini*

Il 5 maggio 1644 il letterato Onofrio Giliberto così scriveva al pittore Francesco Guarini:

> Come mal soffre infocato fulmine racchiuso starsene dentro piovosa nube, mentre è d'uopo che furibondo la vaporosa materia rompendo, strepitoso fischiando, con orribile bombo balenando, e nell'infima regione dell'aria comparendo ai viventi in accesa, e spaventevole sembianza si dimostri; così mal'ha sofferto il fulmine della sua rara virtù giacer sepolto con dannoso letargo dentro il nubiloso intelletto dell'universo; ma risonando altiera e bella, con la gloriosa fama, ha ripiene in un tratto di stupore e di meraviglia le menti umane: poscia che non vi è occhio qua giù, che avido non viva di più tosto ammirare l'opere della sua mano, che di vagheggiarle, già che il suo pennello fatto emulator di Prometeo par che voglia con la proporzione de' colori rendere animate le tele e le mura, come fede ne fanno tanti ingannati nel mirar le sue meravigliose figure, che pomposi i templi, e superbi i palaggi de' principi sublimi hanno resi, e com'io stesso posso confessare che sovente ingannato mi son ritrovato privo di moto alli immaginati motivi d'immobili figure, come quel saggio pittore di Zeusi, che dopo aver formata una sconcia vecchia, mirandola proruppe in tanto riso, che rese (morendo) il tributo all'immortalità: la mia rozza penna, credendo prender qualche poco di spirto dal suo pennello, manda, colma di speranza, un suo rozzo parto all'eminenza di sì sublime intelletto, con assicurarsi che lo splendore di sì famosi colori, renderà lucido e chiaro quel che d'impuro, e manchevole (colpa del mio rozzo intelletto) in questa operetta si scorge, e li maledici da sì fatto lume abbagliati, parlar contro d'ella non potranno; gradisca in tanto V. S. questo piccolo dono, e compiacciasi, per gentilezza sua, e non per mio merto, coprirla col manto delle sue virtudi, e se pure la sdegna come cosa mal'atta ad esser difesa, ricevala pure, e la consagri a chi

con la prudenza e col valore puote avvalorarla, ch'io sicuro della sua cortesia fo' fine pregandogli dal cielo ogni felicità, e li bacio le mani[1].

E continuava poi con un componimento intitolato e dedicato al medesimo pittore:

L'ali all'ardire umano
formò l'ingegnoso e temerario fabbro;
retto da industre mano,
forma concavo un pian misto cinabro,
stupefatta la mente in forsi resto
l'opre eccelse mirar d'un uom divino,
se sospiri o parli effigiato lino.
Ogni suo pregio oscura
qual si sia, che dipinga in tele o carte:
paventa la natura
vilipesa e schernita esser dall'arte,
poco dico scrivendo, uop'è che taccia,
che mal puote innalzar sovra le stelle,
rozzo figlio d'Apollo, nuovo Apelle[2].

Giliberto e Guarini erano entrambi figli della medesima patria, Solofra, nell'attuale provincia di Avellino, feudo a partire dalla seconda metà del Cinquecento della famiglia degli Orsini duchi di Gravina. I due, inoltre, dovevano essere in rapporto di parentela per parte di madre come dimostrerebbe la verifica di alcuni dati relativi al censimento dei *fuochi*, nella città di Solofra[3].

Ben si comprende dunque come lo scrivente intendesse con questi due componimenti esaltare l'arte del Guarini pittore e lodarla nella sua forza

[1] Onofrio Giliberto, *Il vinto inferno da Maria,* Trani, Lorenzo Valerii, 1644 (lettera di dedica al signor Francesco Guarini).

[2] Giliberto, *Il vinto inferno da Maria* cit. (sonetto al signor Francesco Guarini).

[3] Un *fuoco* corrispondeva ad un nucleo familiare. In base al numero dei *fuochi* erano emesse le tasse; questo significa fondamentalmente un livellamento della contribuenza fiscale, un aumento del gettito, e soprattutto che la tassazione non avveniva in base al reddito effettivo delle famiglie, ma solo in base al numero di queste. Cfr. Mario Del Treppo, *I mercanti catalani e l'espansione della corona aragonese nel sec. 15,* Napoli, L'arte tipografica, 1967; ed anche Mimma De Maio, *Solofra nel Mezzogiorno angioino-aragonese,* presentazione di Francesco Barra, Solofra, Il campanile, 2000.

comunicativa, avendo certo sotto gli occhi numerose testimonianze nelle chiese e nei palazzi della sua città. E proprio con questi due scritti Giliberto dedicava al Guarini la sua seconda opera, la rappresentazione sacra *Il Vinto inferno da Maria*, pubblicata a Trani dal torchio di Lorenzo Valerii solo pochi mesi dopo la data della lettera, e comunque entro il 1644.

Giliberto, come è stato confermato dai risultati di indagini recentemente condotte[4], era nato a Solofra nel 1616 o nel 1619[5], ed aveva conseguito la laurea *utriusque legis* nel 1643 a Napoli[6], dove aveva soggiornato grazie ad un vitalizio lasciatogli a tal fine da una zia paterna; tornato nella città natale, cercava un posto di prestigio all'interno della società solofrana. Dedicare un'opera, sia pure «parto di fantasia», al famoso pittore conterraneo doveva risultare molto redditizio nel percorso verso la propria affermazione personale. L'appoggio o un rinsaldato legame di amicizia col Guarini avrebbe potuto garantirgli di far parte in prima persona di un mondo che lo avrebbe potuto accogliere innanzitutto come consigliere legale ed in secondo luogo come letterato della piccola e periferica corte fiorita attorno ai principi Orsini. Queste motivazioni di ordine esterno alla scrittura dell'opera letteraria, finivano però col collimare con gli aspetti più strettamente artistici, stabilendo un rapporto ipertestuale notevolissimo fra arte figurativa e ricerca letteraria. A tali convergenze fra letteratura e pittura, come certo si ricorderà, non si erano voluti sottrarre gli artisti di età barocca proprio a Napoli: prima Torquato Tasso e poi, con sempre maggiore coscienza, Gianbattista Marino e i suoi seguaci. Infatti, come accade esplicitamente nella *Galleria* del Marino, Giliberto poteva osservare nella sua stessa città molti soggetti che Guarini aveva dipinto, quasi tutti di carattere sacro, quali le importanti pale d'altare e gli affreschi raffiguranti moltissime scene mariane. Proprio una di queste era stata portata a termine fra il 1642 e il 1643 e doveva risultare molto suggestiva, un grande olio su tela,

[4] Cfr. Carlo Coppola, *Un dilettoso edificio: la produzione letteraria di Onofrio Giliberto da Solofra,* tesi di laurea, Università degli studi di Bari, dicembre 2001.

[5] L'incertezza sulla data esatta della sua nascita non è più oggetto di disputa, anche se non è stata confermata dall'autorevolezza di nessun documento di archivio fino ad oggi ritrovato, ma tali date sono supportate dalla tradizione dei pochi biografi che nel corso del tempo si sono occupati del personaggio.

[6] Cfr. Lucinda Spera, *Onofrio Giliberto,* in *DBI*, vol. XXV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 478-479.

intitolato *Sine Macula,* presso la navata sinistra della collegiata di Solofra dedicata a San Michele Arcangelo[7] e considerata ancora oggi dagli storici dell'arte il più maturo esempio di arte sacra napoletana precedente al Solimena[8]. Come l'opera gilibertiana, questo lavoro del Guarini era improntato alla esaltazione di Maria Immacolata, dipinta in trionfo sorretta dagli angeli. Tale iconografia viene richiamata esplicitamente da Giliberto nella scena undecima dell'atto quarto in cui, tra le pochissime didascalie presenti nell'opera, un «coro d'angeli in musica con Maria in una nube» invita alla contemplazione della Vergine:

Questo sol di bellezz'ecco si scopre
più lucid'e splendente
del sol, ch'appare nel meriggio ardente;
deh correte, correte alme peccanti
a suoi vaghi splendori, a bei sembianti,
e cantate, con music'armonia,
l'alto candor del puro di Maria[9].

Dunque l'arte con la quale Giliberto chiede implicitamente il confronto, dietro la *captatio benevolentiae,* doverosa nella epistolografia di dedica, è senza dubbio un'arte che non rifugge dalla rappresentazione oggettiva della realtà ma che ne sublima gli eccessi e la pedanteria, per stemperare le proprie esaltazioni patetiche nell'altezza morale del soggetto rappresentato: la scena del sacro appunto, sublime per natura. Il contrasto, come nella pittura guariniana, appare infatti netto anche nel Giliberto: la divinità rappresentata da Cristo e Maria, come vedremo, contrasta nettamente con l'umanità terrena di chi vive compiendo azioni quotidiane, come lavorare o camminare, di chi deve sopportare i colpi della fortuna, e con essa la fame e la sete, ed umiliarsi a chiedere l'elemosina, o magari dormire e sognare, e così assolvere ad una fisiologia del tutto umana. Tutte queste azioni comuni, segnando una forma

[7] Sulla collegiata di Solofra si veda fra gli altri studi quello di Mimma De Maio, *Solofra nella Collegiata dell'Arcangelo Gabriele: la simbiosi storica di questa città,* Solofra, Accademia Solofra, 1987.

[8] Riccardo Lattuada, *Problemi di filologia e di committenza nelle opere di Francesco Guarino alla Collegiata di San Michele arcangelo a Solofra,* «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», n. s., 23 (1980-1981).

[9] Giliberto, *Il vinto inferno da Maria* cit., atto IV, scena xi.

di interazione tra il vivere d'ogni giorno e la possibilità di una catarsi ultraterrena, forniscono una possibilità di lettura dell'opera d'arte e, più precisamente, come nel *Vinto Inferno da Maria,* ci riportano alla citazione mitologica che Giliberto propone nella lettera di dedica, quella del «pittore di Zeusi». Se, infatti, si ripercorre il brano si vedrà come il nostro drammaturgo faccia riferimento ad una possibilità poetica che ponga nella precisione delle linee compositive e nel naturalismo più maturo i limiti di un movimento manieristico davanti al quale gli spettatori, primo tra essi l'artista, sono chiamati ad abbassare il capo, e di contro portati a guardare alla natura che li circonda con occhio aperto, sapendo cogliere di quella gli aspetti anche più *casualmente* grotteschi, sempre sorretti dal dato gnoseologico che essa vada indagata «iuxta propria principia». Eppure il gioco che compie qui il Gilberto si attua attraverso un diaframma, una scrittura scenica che cerca di rifarsi alla precisione ed al gusto della pittura guariniana, che si era autoproclamata, in questa specifica fase, antimanieristica. Questo gioco di specchi, di labirinti visivi attraverso i quali guardare la realtà era molto caro al barocco che fondava, spesso, gran parte della sua indagine sulla realtà proprio su questi aspetti finendo quasi con lo scontrarsi con quell'«iuxta propria principia» di cui voleva servirsi. Come insegnavano gli stessi Campanella e Telesio, e come ribadì autorevolmente Tommaso Cornelio[10] introducendo a Napoli le speculazioni di Cartesio e Gassendi, ed estendendo all'ermeneutica il punto di vista galileiano sull'osservazione «col cannocchiale e le sue lenti», la molteplicità della natura risulta individuabile secondo l'ottica con cui la si guarda. È, dunque, comprensibile come in un ideale progetto di poetica guardare la realtà attraverso un diaframma, sia esso costituito da un cannocchiale o da una forma di arte, risulti un motivo del tutto conforme alla poetica seicentesca napoletana, da cui Giliberto, per quanto letterato di provincia, si doveva sentire coinvolto.

[10] Su Tommaso Cornelio protagonista con i suoi *Progymnasmata physica* della rivoluzione scientifica del secolo XVII in area meridionale ed erede della tradizione scientifica campanelliana, cfr. FRANCO CRISPINI, *Metafisica del senso e scienza della vita: Tommaso Cornelio*, Napoli, Guida, 1975; MAURIZIO TORRINI, *Tommaso Cornelio e la ricostruzione della scienza*, Napoli, Guida, 1977.

Salerno, Museo Diocesano, *Giuditta* (1635). Il modello di riferimento è probabilmente Giovanna De Tulfo, nuora di Ferdinando e Dorotea Orsini e madre del futuro papa Benedetto XIII.

Che il Guarini stesse compiendo una vera e propria rivoluzione del suo stile pittorico ci viene dimostrato, oltre che dagli innumerevoli mutamenti che egli andava compiendo rispetto agli esordi, anche dal fatto che avesse cambiato, come massima espressione di rottura col passato, il proprio cognome. Non si era, infatti, sempre chiamato Guarini, perché era figlio di Giovan Tommaso Guarino, un «madonnaro di maniera». Il cambio del nome doveva, dunque, risultare un cambio di identità non solo anagrafica ma soprattutto artistica, proprio per distinguersi dalla bottega paterna, nella quale era indicato col nomignolo di 'Ciccio Guarino'. Tale nome non poteva calzare, tra l'altro, al pittore ufficiale di casa Orsini, né tanto meno ad un pittore romano, come gli stessi feudatari, patrizi di quella città per antica iscrizione, promettevano di farlo presto divenire, introducendolo magari alla corte papale. Bastava, dunque, cambiare la vocale finale e il cognome si sarebbe tramutato da quello di un artigiano di provincia in quello di grandi personalità, come ad esempio del letterato Giovanni Battista Guarini. A questo punto, proprio la dedica del Giliberto diventava particolarmente utile perché risultava una testimonianza importante e duratura nel tempo dell'avvenuto cambio di identità. Assieme alla volontà di onorare il pittore, infatti, Giliberto chiamava lo stesso col suo nuovo cognome rendendogli in questo modo servizio maggiore di quello che gli avrebbe reso dedicandolo a «Francesco Guarino». Si costituiva così la prova schiacciante a favore del dibattito sul cognome esatto del pittore, che ancora oggi vede aperto il non univoco il giudizio degli storici dell'arte.

Come ha infatti intuito Riccardo Lattuada[11], pur restando indifferente alla problematica onomastica e assumendo solo per tradizione e convenzione il cognome di Guarino, i rapporti fra i due artisti era molteplici in questo contesto. La dedica a Guarini non serve solo a testimoniare con grande precisione il probabile rapporto tra due intelletti solofrani, ma mette in evidenza come la loro presenza nella medesima corte non fosse nient'affatto casuale. E tanto l'uno quanto l'altro dovevano, in effetti, rientrare nel clima di rinascita culturale promosso dai feudatari Orsini, che proprio in quegli anni avevano impostato nella vita della loro corte una clima di austerità devozionale.

[11] Riccardo Lattuada, *Francesco Guarino da Solofra: nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)*, Napoli, Paparo, 2000, pp. 302-303.

Il principe Ferdinando e la sua consorte Dorotea, proclamandosi difensori della fede, stavano animando e abbellendo i loro palazzi e le loro chiese, e furono di certo i committenti di quegli affreschi e tele che il Guarini aveva composto nel suo nuovo stile: proprio in alcuni di essi scorgiamo la principessa, che con la sua impassibilità appare ritratta in preghiera davanti alla Vergine. Sempre Lattuada individua nella tela intitolata la *Madonna del Rosario*, iniziata nel 1644, a Solofra nell'omonima chiesa, l'esempio più significativo del rapporto tra artisti e committenza. Tale opera viene, infatti, indicata come massima espressione del mecenatismo orsineo a Solofra, in un contesto dunque nel quale tutto andava rapportato alle volontà dei feudatari. Come Dorotea appariva solennemente devota nella *Madonna del Rosario,* gli Orsini dovevano apparire anche nel *Vinto Inferno* e a renderli protagonisti dell'opera scenica ci pensano sia il Guarini che Giliberto. Proprio nello stesso giorno in cui riceve la dedica, il Guarini si affretta a dedicare nuovamente l'opera a Ferdinando Orsini e scrive:

> Credo che per qualche intrinseco effetto di gentilezza, la famosa penna del dottor Onofrio Giliberto da Solofra abbia voluto onorare il mio pennello; laonde conoscendomi poco meritevole dell'altezza, in cui egli procura di sollevarmi, anzi mal'atto ad esser oggetto di sì purgato inchiostro, in guisa tale, ch'io stretto da qualche mordace lingua non resti offeso, e scorgendo a pieno il suo intento, ho voluto con questa supplicar V. E. che si degni ricever questo dono a me fatto, degnandosi ancora con la sua prudenza, che accoppiata al valore, dà di sé ragguardevole mostra all'universo protegger quella, e difender me da' torti, che alla sua illustre penna et al mio rozzo pennello alcuno osasse di fare; sono certo, ch'ella lo farà, avendo parti nobilissime e sovrumane, a cui così bene campeggia l'usare la generosità dell'animo, oggi quasi dal mondo sbandita, e finisco col farli umilissima riverenza, e con pregarle quell'esaltazione, di cui altezza del suo sangue con la virtude unita è meritevole. Solofra lì 5. Maggio 1644.
>
> Di V. E. umilissimo servidore
>
> Francesco Guarini[12].

D'altra parte, proprio nel corpo dell'opera, Onofrio Giliberto inserisce due personaggi, Orsina e Orsilla, sua madre, che sono rappresen-

[12] GILIBERTO, *Il vinto inferno da Maria* cit. (lettera di dedica a Ferdinando Orsini).

tate come particolarmente devote alla Madonna, a tal punto che Maria prenderà le sembianze di Orsina per risolvere una spinosa questione che vede battersi le forze del Bene e del Male, come spesso in questo tipo di testi, per il possesso delle anime. Nella scena quinta del quarto atto, infatti, Fidelio, marito di Orsina, per uno scellerato patto con il demonio Belzebu, dovrebbe condurre da questi la propria moglie, ma quest'ultimo così lo rimbrotta:

> BELZEBU. La sposa ov'è che di portar dicesti?
> FIDELIO. Eccola, vedo ben, che non vaneggio.
> BELZEBU. Questa dunque è tua sposa?
> FIDELIO Questa è la sposa mia, che più contesa?
> BELZEBU. Menti bugiardo, iniquo,
> che sei sepolto dentro un mar d'inganni.
> FIDELIO. E chi dunqu' è costei
> mentre non sembra a te, che sia mia moglie?
> BELZEBU. Questa è di tutti i cieli l'alta Reina
> Maria madre degnissima del Verbo
> sotto forma della tua consorte[13].

È chiaro allora che se il Guarini metteva la signora di casa Orsini nel suo quadro davanti alla Vergine Maria, Giliberto opera un 'rilancio strutturale' e innovando e trasformando ulteriormente il modello iconografico poneva, addirittura, anche se per uno scopo del tutto legittimo, Maria nei panni di Orsina; sicché non pare fuori luogo pensare che questa si possa identificare proprio con la principessa Dorotea.

## 2. *Scambi tra autore ed editore*

*Il vinto inferno da Maria* è, forse, l'opera più nota tra quelle a noi giunte di Onofrio Giliberto. Ciò è dimostrato dal fatto che dovette essere stampata più volte da Lorenzo Valerii, che la pubblicò per la prima volta nello stesso anno della stesura, 1644.

In modo differente da *Vita e morte di San Rocco* del 1642, per la prima volta Onofrio mostra una reale volontà rappresentativa che non appariva così forte nel testo dedicato a san Rocco e neppure nelle

[13] GILIBERTO, *Il vinto inferno da Maria* cit., atto IV, scena V.

*Stravaganze d'amore e d'amicizia,* opera composta e stampata l'anno precedente, come la prima, per i tipi di Ottavio Beltrano a Napoli.

Allo stato attuale degli studi possiamo anche ipotizzare perché sia intervenuto un cambio di editore. Infatti, come apprendiamo dalle carte dell'Archivio di Giovanni Beltrani, conservate nella Biblioteca Provinciale di Bari, fra Ottavio Beltrano e Lorenzo Valerii erano intercorsi importanti accordi economici, culminati poi nel matrimonio tra la figlia adottiva di quest'ultimo ed il nipote del Beltrano[14].

In soli tre anni, dunque, Giliberto aveva avuto una netta maturazione delle forme espressive e, probabilmente, una forte modifica della propria idea di scrittura scenica. In questo processo di maturazione tanto evidente, che coinvolse peraltro non solo i moduli narrativi, ma anche, innovandole, le forme lessicali, dovette intervenire di certo l'incontro con Valerii, poeta e drammaturgo oltre che editore, che nel 1618 aveva già dato alle stampe *Zingaresca nuova alla Romana*[15]. Lo stampatore, romano di origine e tranese d'adozione, nel 1642 pubblicò poi un testo teatrale, *Il Nicola pellegrino*[16], intitolato al santo greco protettore della città di Trani, che lo aveva accolto tanto generosamente. Il dramma era composto in uno stile nuovo per varie ragioni: innanzitutto perché il referente dell'opera non era un pubblico di corte ma un'intera *Universitas,* affinché «la inclita e fedelissima città di Trani», memore di un glorioso passato, si opponesse alla vendita del proprio demanio ad Antonio Carafa signore di Andria, che già sul finire del secolo precedente ne aveva fatto richiesta al re di Spagna. L'opera del Valerii, rivolta alla

[14] Essendo, infatti, entrambi senza eredi diretti cercavano in questa maniera di dare continuità non solo alla propria famiglia ma anche all'avviatissima attività tipografica. Tale operazione riuscì solo in parte, poiché, la scomparsa improvvisa del Valerii a causa della peste del 1656 a Trani, lasciò gli eredi allo sbando. Terminate le commesse già prese col nome di *eredi di Lorenzo Valerii,* questi vendettero separatamente, a più riprese i macchinari per la stampa, che finirono per la maggior parte ad arricchire gli impianti preindustriali del Crudo.

[15] Lorenzo Valerii, *La Zingaresca nuova alla Romana; dove si contiene un sentenzioso, e elegante parlare, con la discrittione della grotta incantata,* Genova, Paone, 1618 (Biblioteca comunale di Palazzo Sormani - Milano).

[16] Lorenzo Valerii, *Il Nicola pellegrino*, Trani, Lorenzo Valerii, 1642. Di quest'opera conosciamo l'ubicazione ben di quattro copie. Esse sono conservate presso la Biblioteca Casanatense di Roma, la Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, la Biblioteca Universitaria di Cagliari, e la Biblioteca Comunale Giovanni Bovio di Trani.

comunità cittadina e non ad un feudatario, si liberava di alcune forme di ossequio retorico e puntava a svecchiare il modello della sacra rappresentazione cinquecentesca contribuendo a rendere vivo e pieno il carattere della narrazione drammatica[17]. Soprattutto, il suo impegno superava e scardinava un modello in particolare, quello della *sacra rappresentazione aversana*[18], assai elegante sul piano formale, ma appiattita nella definizione dello spessore reale dei protagonisti, a cui si conferivano solo i caratteri morali e gli aspetti più spiccatamente legati alla 'teologia popolare'[19]. Il grande merito di Lorenzo Valerii, inoltre, fu quello di aver messo in evidenza che anche il dramma edificante di impronta religiosa poteva essere messo in scena, in una modalità che non appariva né troppo popolare, né, tanto meno, troppo erudita e destinata ai soli uomini di «fini intelletti»; insomma, il dramma sacro poteva mettere sulla scena personaggi sacri in azione, in modo che tale operazione non risultasse sconveniente o discutibile sul piano morale ed estetico.

Tale riqualificazione del teatro religioso come arte performativa fu compresa da coloro che negli anni immediatamente successivi alla composizione del *Nicola pellegrino* dovettero dedicarsi ad opere di questo genere, come accadde proprio al Giliberto. L'affinità del *Nicola pellegrino* con *Il Vinto Inferno da Maria* risulta, infatti, evidente sia nello stile, sia nelle differenti modalità in cui le singole scene vengono strutturate, sia nella tipologia dei personaggi; ed è probabile, per questo, che l'opera di Onofrio Giliberto abbia subito delle vere e proprie rettifiche o integrazioni testuali da parte del Valerii, alla cui penna verosimilmente si deve la correzione di più d'un luogo. A portarci a tale conclusione è il confronto fra le due opere che sembrano essere in taluni casi troppo – sospettosamente – vicine. Se, come sembra chiaro, questa somiglianza

[17] Cfr. Grazia Distaso, *De l'altre meraviglie. Teatro religioso in Puglia (secoli XVI-XVIII)*, in *Musica e Teatro, Quaderni degli Amici della Scala*, prefazione di Francesco Tateo, Milano, Edizioni degli Amici della Scala, 1987.

[18] Proprio nell'*agro aversano* erano sopravvissute, attraverso i secoli, alcune forme pre-romane di teatro, direttamente discendenti dalla *farsa atellana,* tipica dei popoli italici. Con la penetrazione culturale del Cristianesimo in queste zone rurali si ebbe il mutamento in senso cristiano di tali tradizioni spettacolari.

[19] Cfr. Domenico Coppola, *Sacre rappresentazioni aversane del sec. XVI, per la prima volta edite*, Firenze, Olschki, 1959.

è da attribuirsi almeno in parte ai possibili ritocchi dell'editore, è da pensare anche ad un desiderio da parte del Giliberto di raggiungere almeno sul piano formale i risultati ottenuti dal Valerii. Pensiamo ad esempio agli *incipit* delle due opere. Entrambe hanno inizio con il prologo letto o recitato da una figura femminile. *Il Nicola Pellegrino* vede l'intervento dell'Innocenza che, rivolgendosi al pubblico, lo invita a prestarle ascolto perché solo attraverso essa si può sperare di raggiungere il cielo.

Credo, s'io pur non fallo,
ch'a la candida gonna, a la ghirlanda
di vari fior coverta,
che mi circonda il capo, e covre il fianco,
a questo puro immacolato agnello,
tipo dell'Innocenza
conosciuta da tutti esser mi deggia:
io quella sono, io quella
tanto del ciel amica,
che i più grandi tesori,
ch'abbia ne' suoi stellati, eterni giri
posseggo ognor con assoluto impero.
Anzi quell'io mi sono,
che con la mia bellezza
ognuno infiammo, ed innamoro Dio.
L'Innocenza io mi sono, a più d'un segno
argomentar che quella io sia, potete,
anzi di propria bocca io ve l'ho detto.
Ed oggi a voi su questa
fra varie piante, religiosa scena,
ne vegno, alme divote,
per far pompa leggiadra
de le grandezze mie, del mio valore.
Oggi voi pur vedrete
innocente garzon detto Nicola,
Nicola il Pellegrino,
che sotto il ciel d'Acaia ebbe il natale,
del furor dell'inferno
dello sdegno del mondo
paziente soffrire,
e di questo, e di quello i fieri oltraggi.
E in fin fatto una scala
di molte, e varie offese,
da diversi ch'egli ebbe,

salire a trionfar con gli altri in cielo.
Vedrete ancor, vedrete
qual vendetta di Dio serba
a quei, che pertinaci
son in seguitar questi innocenti,
ch'hanno l'alma sacrata e'l core a Dio.
In me dunque fissate
più che gli occhi del volto
quelli del pensier vostro, alme gentili,
se di Nicola il Pellegrino a paro
bramate oprare in terra
opre stupende, e poi godere in cielo[20].

Ben si comprende che la materia trattata dovrà essere qui volta alla redenzione ed al trionfo del protagonista che, dopo la scoperta di Dio, cerca l'eremitaggio e la meditazione, e per questo si allontana dagli uomini. La partenza del giovane Nicola nasceva, innanzitutto, da una esigenza di fuga dai suoi, oltre che dalla volontà di andare in pellegrinaggio nei luoghi simbolo della cristianità per morire, a Trani, a metà strada dalla meta che egli si prefigge, Roma, a compimento del suo destino di patrono della città.

Giliberto a sua volta costruisce uno prologo che, per la prima volta nelle sue opere teatrali, non è dialogato e che vede come protagonista una figura femminile allegorica, per di più nettamente speculare a quella del testo del Valerii. Proprio all'opposto di ciò che faceva Innocenza, Megera non accoglie ma terrorizza il pubblico, cerca di allontanarlo dagli effetti catartici che il dramma potrà avere sugli spettatori, ma allo stesso modo del prologo del *Nicola Pellegrino*, quello di Giliberto introduce immediatamente i protagonisti positivi dichiarandone la piena ed inesorabile vittoria sulle forze del male:

Dal mezzo di dolenti orride schiere
furibonda Megera, ecco ne viene,
furia, la più crudele, e più rabbiosa,
che sia tra i cupi cerchi de l'abisso.
che reca ovunque giunge
perigliosi disaggi, aspre tempeste;
che per dovunque passa

[20] VALERII, *Il Nicola pellegrino* cit., Prologo.

porta l'orror delle tartaree grotte,
ciò ch'ha di male il doloroso impero,
affanni, cure, pianti, morbi, angoscie,
discordia, fame, peste, guerra e morte
né d'altro ella è contenta,
che di sempre ascoltar pianti e percosse
stridor di ferri e suon di catene,
e d'apportar tristezza eterna ognora
al dolente de l'Orco albergo oscuro,
né più fedel ministra
di lei ha già la scelerata soglia,
né pria dell'empia bocca
di Pluto esce un orribile precetto,
che sia pronta Megera ad esseguirlo:
con pena eterna lor, provan ben tutti
gli abitatori della Stigia stanza
quant'abbia la sua destra alta possanza.
Ne le furie, e ne sdegni
già, già ne venne, dico,
colei, che sempre fu senza pietade,
colei, che sempre fu senza quiete
a furori inspirar, straggi, e ruine,
a metter in scompiglio or l'universo
ad accrescer tormento
là dell'inferno alle perdute genti,
ad avventar per tutto
strali di crudeltà, fiamme di sdegno;
e quella io son, che tanto posso e vaglio,
sventurati mortali,
che l'ira mia provaste, e attendete,
infelici dannati,
che sovente assaggiate
questo spietato mio crudel flagello.
Lasciai già, disdegnandola,
di concitar l'inferno,
son venuta rabbiosa
a por sossopra il mondo,
e qual sovente io soglio,
tutte le mostruose, orride squadre
chiamare al ministerio de' tormenti,
così mi sforzerò condur nel centro
quant'alme posso, ad onta di colei,
che di quel Verbo venerata è madre,
e ch'a nostr'onta vuole
far conto al mondo tutto,

Solofra, Collegiata di San Michele Arcangelo, *Sine Macula (1642)*.

come concetta fu senza peccato;
ma non sia quella io già, che turbar soglio
il ciel, l'aria, la terra, il mar, l'inferno,
se a quelli non darò gastigo acerbo,
che palesan tal fatto:
farò pur quanto posso, e quanto vaglio,
ritornerò all'inferno,
porrò sossopra il centro,
acciò, sdegnoso, insorga, alla vendetta
d'ogni suo torto e scorno,
a dispetto del mondo, e di quel Scoto,
che tanto forte si affatiga in questo;
ma che dico del mondo?
Ma che dico di Scoto?
dirò, con più gran vanti,
a dispetto di Dio, e de' suoi Santi.

## 3. *La tematica mariana e le sue interpretazioni*

Sul *Vinto inferno*, come sull'intera opera del Giliberto, grava il giudizio durissimo del Croce, che nella raccolta di *Aneddoti di varia letteratura*, così si esprimeva proprio su questa opera:

> *Il vinto inferno da Maria* è in versi, e sceneggia una serie di interventi della Vergine a salvare i vari personaggi del dramma dalle inside del demonio, al che s'intreccia l'opera di Giovanni Scoto (Duns Scoto), in difesa dell'immacolata concezione in una disputa a Parigi contro un negatore di questa. La parte dialettale è tenuta da «tre poveri napoleoni ciechi» Cuosemo, Rienzo e Menechiello, e la scena comica culminante è quella (vecchia facezia) dell'elemosina che un miscredente finge di dare ai ciecchi senza darla, onde i tre credendosi ciascuno derubato dal compagno, vengono a lite. Il dramma è cosa insipidissima e di forma goffissima[21].

Il Croce fraintendeva molti passi del testo e certamente, a gravare sulla attività letteraria Giliberto, era il contesto, barocco e per di più di

[21] BENEDETTO CROCE, *Intorno a Giacinto Andrea Cicognini*, in *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, Laterza, 1936, pp. 129-135: lo stesso articolo era apparso alcuni mesi prima in *Homenatge a Antoni Rubiò i Lluch, Miscellània d'estudis literaris, històrics i linguistics,* Barcellona, Casa de Caritat, 1936.

provincia. Per quanto concerne lo studio sulle fonti mariane compiuto dal drammaturgo solofrano, esso è molto complesso e ciascuno dei cinque atti della rappresentazione è dedicato ad un diverso aspetto del dibattito mariano.

Il primo atto vede, infatti, subito Maria e Cristo come protagonisti. Maria, che è riuscita a catalizzare tutta l'attenzione intorno al suo mistero di Vergine e Madre, innanzitutto svolge presso il figlio il ruolo di consigliera e di mediatrice tra la sua natura umana e quella divina, ma soprattutto tra mondo celeste e terrestre. È lei stessa, infatti, che apre il primo atto di questa sacra rappresentazione.

MARIA. Ferma, deh ferma o figlio il braccio irato
non per giusta vendetta,
esser castigator del cieco mondo,
ferma, deh ferma, dico,
o di mie luci splendida pupilla,
vero sol di pietade,
caro dell'alma ogetto, amato figlio.
CRISTO Questo vecchio mal superbo mondo
merta, merta l'inferno,
o cara e dolce madre.
Se per usanza, alcun mortal mi priega,
è ingannevol il dire,
è finta la preghiera,
è mendace la lingua,
non ha fervor nell'alma,
non serba il cor devoto,
che col falso sembiante
volge sempre al mio voler false le piante.
Le donne quasi tutte
gonfie: vane, pompose, irriverenti
macchiano di mia fè l'alti precetti,
per picciol premio rese
misere prede di lascivo amore;
e de le religiose ecco gran parte,
ch'aborrendo i precetti
de le regole lor, ch'osservar denno,
non si curan de' voti;
scerno i preti,
sprezzando il sangue ch'io per essi ho sparso,
poca anzi nulla cura
aver già di quell'alme a lor devote,
e vedo ancor che gl'infedeli tutti,

le mie leggi sprezzando
a sordi e muti dei danno gli onori,
che solo a me si denno;
sì, che non ti dispiaccia,
si questa irata destra onnipotente
insorge ad atterrar mondo cadente.
MARIA. Già, già calasti, o figlio,
sotto forma mortal l'esser divino,
con immensa pietade,
sol per comprar, soffrendo acerbamente,
l'alme sogette al tenebroso inferno,
con puro amor bramando,
del cor pentito il pianto, e non la morte;
sì che, dolce mio bene,
non ti rincresca omai
cangiar questo pensiero,
sospender la sentenza;
e se duro ti sembra il mio pregare,
purtroppo offeso da continui orrori,
fallo almen per amore
di tanti miei devoti,
che supplici e umili,
porgon spesso a me calde preghiere,
che'l bramato perdon lor interceda;
onde caro mio figlio,
perdona al cieco già, languente mondo,
per amor di Maria,
e per che ten pregh'io, che ti son madre
madre di puro affetto,
che scarca de la colpa originale
per gratia speciale,
caro e amato peso, nove lune,
nell'utero vergineo ti sostenni,
e 'n quest'anima poi,
mentr'abitai sulla terrena valle,
sol per amor di te del mondo tutto
stratii, pene, dolor, morte soffersi.
CRISTO Madre, queste tue voci
mi son lacci all'alma,
ché tra le nubi del mio giusto sdegno,
si vede lampeggiar chiaro e lucente
il grand'amor, che t'ho portato e porto,
onde, se non sdegnai venir, fatt'uomo,
nel tuo ventre sì puro,

or come per tuo amore,
potrò non perdonare a chi m'offende?

MARIA. O dolcissime note a me gradite:

CRISTO. Fu la tu fede, furo i merti tuoi
inanzi a tutti secoli a me noti,
fur graditi i tuoi pianti
colà nel tribunal del Padre Eterno,
però cosa non è, ch'à te si neghi
da la triade celeste,
ma per farti veder quanto sia grande
l'affetto, ch'a te porto, or io ti chiedo
quali ti feron dolor più cruda guerra
all'alma tua, mentre vivesti in terra?[22]

Questo primo atto è dunque incentrato sul rapporto tra Cristo e Maria, e sull'opera di mediazione compiuta da questa nei confronti del figlio, che minaccia di abbattere «la sua irata destra» sugli uomini scellerati, soprattutto sui pastori della chiesa, che spesso vacillano proprio nell'opera di guida. Netta e precisa si avverte la presenza della grande personalità di Bernardo da Chiaravalle. La presenza di Bernardo è a sua volta mediata dal trentatreesimo canto del *Paradiso* dantesco, in cui il monaco cluniacense aveva intonato la preghiera a Maria, mediatrice presso il figlio, affinché Dante potesse visitare l'Empireo. Ma Giliberto, come ogni buon erudito, va oltre rispetto al modello dantesco universalmente conosciuto: anche se fa intonare, come si vedrà, ad un altro personaggio, Scoto, anch'esso monaco, e non a Bernardo la preghiera di invocazione e di lode a Maria, recupera importanti passi dei sermoni bernardiniani sulla maternità divina di Maria. Si legge infatti, in Bernardo, nel *Sermo infra octavam Assumptionis*[23]:

> Per quanto riguarda il martirio della Vergine [....] esso trova conferma sia nella profezia di Simeone, sia nella passione del Signore. Il santo vecchio [Simeone] rivolgendosi a Maria aggiunse: «anche a te una spada trapasserà l'anima». O madre beata, se non l'avesse trafitta, non sarebbe potuta penetrare neppure nella carne del figlio tuo. [...]

[22] GILIBERTO, *Il vinto inferno da Maria* cit., atto I, scena I.

[23] Il titolo completo dell'opera è *Sermo infra octavam Assumptionis de 12 praerogavitis B. M. V.* Tale opera è stata pubbblicata alla fine dell'Ottocento a Parigi da Jean Paul Migne nella sua *Patrologia Latina*. Della stessa rimane molto difficile reperire oggi una edizione aggiornata con criteri filologici più moderni.

> La forza del dolore penetrò la tua anima, per cui noi giustamente ti consideriamo più che una martire. [...] Non meravigliatevi, fratelli, se Maria viene chiamata martire della sua anima[24].

E più avanti, rivolgendosi nuovamente a Maria, Bernardo prosegue:

> Orbene o Madre di misericordia, la *luna*[25], umilmente prostrata ai tuoi piedi, ti implora devota, per le sofferenze della tua purissima anima, di essere sua mediatrice presso il Sole di giustizia, affinché nella tua luce possa contemplare la luce, e per tua intercessione, possa meritare la grazia del Sole che ti ha amata al di sopra di tutte le altre creature e ti ha rivestita con il manto di gloria incarnandoti con il diadema di bellezza[26].

Nella prima scena dell'atto primo Giliberto sembra riprendere quasi testualemente il passo bernardiano:

> MARIA. Cinque dolori più degli altri acerbi
> mi trafissero l'alma,
> l'uno fu quando il vecchio Simeone
> profetando, mi disse,
> che sol per liberar l'umano germe
> sovra un tronco di croce
> morir ti conveniva;
> quando errante donzella
> tre giorni io ti cercai da noi smarrito
> fu il secondo, che duol mi diede immenso;
> il terzo, quando vidi, misera e afflitta,
> la crudele novella,
> ch'eri legato e preso
> dalla barbara turba degli Ebrei;
> il quarto, fu 'l vederti in su la croce,
> e sostener con troppo acerba sorte
> lancia al cor, spin'al capo, al corpo morte;
> ma l'ultimo dolore
> fu, quando trar ti vedi
> maltrattato, e esangue al monumento.

[24] BERNARDO DA CHIARAVALLE, *Sermo infra octavam Assumptionis de 12 praerogativis B. M. V.*, in *Patrologia Latina* a cura di JEAN PAUL MIGNE, vol. 183, Parigi, Fratelli Garnier & Paul Dupont, 1850, pp. 437-438 (traduzione mia).

[25] La *luna* è qui la metafora della Chiesa da intendersi come popolo e non come gerarchia.

[26] BERNARDO DA CHIARAVALLE, *Sermo infra octavam Assumptionis de 12 praerogativis B. M. V.* cit., p. 438 (traduzione mia).

Cristo. Chi con devoto core
ramentando tue pene
in que' cinque dolori
orando, spargerà calde preghiere,
e mi saluterà con vero amore,
otterrà da me in dono
conoscer se stesso,
il pentirsi de' falli,
il perdon de peccati,
di tutte quelle gratie indi l'acquisto,
che per grave fallir perdeo sovente,
e de la grazia il dono,
in cibo avrà 'l mio corpo
prima del suo morir, ma sovr'ogn'altro
nel fin de la sua vita,
co' suoi corporei lumi,
vedrà la mia presenza
e sciolto poi da la terrena salma
salirà meco alle supreme stanze.
Maria. Del ben, ch'a me concedi
solo per tua pietade,
gratie ti rendo immense.
Cristo. Su senz'altra dimora
a mostrar tue glorie, or vanne, o madre,
poiché vedo sdegnoso
contro la tua purità sorger l'inferno[27].

L'istanza di «Maria mediatrice» tra Cristo e l'umanità, non è l'unica del dibattito mariano ad essere presente nell'opera, perché l'autore conduce il suo pubblico attraverso altre due importanti tappe. Quella successiva può essere identificata come di «Maria advocata peccatorum», e passa ancora una volta per Dante. Se nel caso precendente, infatti, la presenza dantesca era solo percepibile attraverso un adattamento, peraltro non dichiarato dall'autore, di un passo di San Bernardo, in questo caso l'opera dantesca viene ripresa proprio per il suo valore narrativo ed esemplificativo, che come al solito il drammaturgo amplifica fino quasi a perdere di vista il modello stesso. Ad essere oggetto di «manipolazione» è il canto quinto del *Purgatorio*, e più precisamente l'episodio di Buonconte da Montefeltro, la cui anima era stata riconquistata dalle forze angeliche contro quelle infernali. Ma se l'anima purgante di Buonconte, nel

[27] Giliberto, *Il vinto inferno da Maria* cit., atto I, scena I.

suo racconto in prima persona attribuiva la propria presenza nel purgatorio e non nell'inferno ad una *lagrimetta*, nel *Vinto inferno* invece la salvezza dell'anima del prete Roberto sembra quasi una forzatura. Era questi morto, alla fine dell'atto secondo, in peccato mortale, essendo venuto meno al voto di castità, ma nonostante ciò Maria scesa negli inferi, nella seconda scena dell'atto terzo, non solo ne strappa l'anima al «carcere infernale», ma permette che questa rientri nel corpo, che come nel-l'*exemplum* dantesco si trovava sulle rive di un fiume. Come Buonconte era, infatti, rimasto ucciso nella battaglia di Campaldino nei pressi del torrente Archiano, così il prete Roberto, al momento della morte, si trovava nelle vicinanze del fiume Tevere. Maria così affronta i demoni:

MARIA. Quel che non otterrete, or disputate.
CORO DI DEMONI. Ohimé miseri noi, misero inferno,
dunque voi non vedete
tender le nubi una celeste donna?
MARIA. Vogl'io troncar la vostr'aspra tenzone.
LUCIFERO. Ah troppo cruda a noi donzella infesta,
anco vieni a turbar le nostre gioie,
dove meno si pensa?
MARIA. Ah scellerati, e iniqui,
così pensate voi portar nel centro
quest'alma, che fu mia tanto divota?
LUCIFERO. Che forsi ci vuoi toglier questa preda?
MARIA. Tanto già fare io voglio.
LUCIFERO. Se morì nel peccato il prete allora
a noi l'alma si deve,
né 'l giudice divino unqua permette
ch'un, ch'è già condennato al foco eterno
possa uscir dall'inferno.
MARIA. Quanto tu dici è ver, ma fu quest'alma
riposta qui tra vostri feri artigli,
e non già condennata,
e pria che questa dal suo corpo uscisse,
già dal mio figlio aveva
impetrata la grazia, e la salute:
ma che con voi qui bado?
Tolgansi i ferri a quell'alma omai,
manigoldi d'Averno, audaci spirti.
LUCIFERO. Tanto poco valore in noi non regna,
che consentir ci faccia
a lasciarci ritoglier quella preda,
ch'a noi vien di ragione.

MARIA. Alla madre di Cristo or v'opponete,
superbi, temerari, e scellerati?
Itene tutti a terra,
la genitrice di Gesù vi abbatte,
e sia nota a ciascun la viltà vostra;
sciolgasi questi nodi, ché non lice
che siano lacci indegni
d'un'alma, che fu mia tanto devota,
or via sgombrate pur dal mio cospetto,
itene maledetti al foco eterno
pieni di duol di rabbia e di vergogna.
LUCIFERO. O perduto vigore!
BELZEBU. O donna infausta!
ASMODEO. Fuggiamo.
CORO DI DEMONI. Ch'invan col ciel si contrasta;
MARIA. Son già spariti, e tu mia cara serva
è uopo che ne facci omai ritorno,
per ministrar al corpo
i tuoi vitali uffici.
ANIMA. O mia cara signora, e quando fia
ch'io possa a pien lodarti?
Ch'io possa a pien servirti?
Che cosa oprar potrò con le mie forze,
ch'una minima parte a pagar venga
della grazia sublime a me concessa?
Io tolta dalle man degli empi mostri
or fo' ritorno al corpo,
a ciò faccia continua penitenza
delle mie colpe gravi, e sì perverse:
or che fe' mai Roberto
di ben nel mondo, che sì degno or sia
di ricever tal grazia da Maria?
MARIA. Ciascun, ch'è mio devoto
vien favorito da me, da me protetto;
recitar le mie lodi tu ben sempre solevi
a poi nel terminar della tua vita
e nel sospiro estremo,
il mio nome invocasti,
onde era ben dover che in morte fosse
Maria liberatrice di Roberto,
protettrice Maria del suo devoto[28].

[28] GILIBERTO, *Il vinto inferno da Maria* cit., atto III, scena II.

Solofra, Collegiata di S. Michele Arcangelo, *Annunciazione* (1642; particolare).

Quando al temine della vicenda l'anima poi domanda cosa essa può fare per ringraziare *Maria* del suo prodigioso intervento a proprio vantaggio, Ella risponderà con la richiesta di istituire, a Roma, una grande festa a cui partecipi il popolo e la gerarchia ecclesiale per glorificare in pompa magna la sua Immacolata Concezione.

Terzo ed ultimo motivo del dibattito mariano dell'opera è infine quello della Immacolata Concezione. L'autore ha infatti condotto il lettore/spettatore del dramma, attraverso un percorso labirintico, a tre modalità differenti di guardare a Maria e di leggerne la figura, quasi si trattasse di tre differenti gradi della conoscenza, come se il lettore fosse all'interno di un percorso iniziatico più che di un testo drammatico. I «tre gradi» procedono, dal più generico, esterno, a quello più recondito ed assoluto, non percepibile con la sola e pura *ratio*. Il primo, quello che presenta Maria come mediatrice fra Cristo e la Chiesa, intesa universalmente come l'umanità tutta, passa attraverso la minaccia del giudizio divino ed il «martirio di Cristo e di Maria», per dirla con san Bernardo. Il secondo grado è rappresentato dalla punizione della scelleratezza umana, a cui Maria può sottrarre chi nel momento di difficoltà estrema ne invochi la protezione, coloro, dunque, che credono nel suo mistero di vergine e madre, ossia i suoi devoti in senso cristiano o adepti in senso esoterico, che possono accedere alla conoscenza. Terzo e ultimo grado è quello della Immacolata Concezione, verità rivelata universalmente, ma di cui pochissimi eletti possono davvero comprendere la portata salvifica, grazie ad un puro atto di fede che contrasta quasi con la logica razionale, con la dialettica, o con la forza della mera speculazione. E a battersi per quest'ultima e più complessa *verità mariana* è un teologo della grande scolastica duecentesca, fra Giovanni Scoto, che risulta il protagonista umano del dramma. Nel *Vinto inferno*, egli viene prelevato da Maria e da «un coro di angeli in nube», mentre nella sua Parigi è intento a meditare. Da questa città viene trasferito a Roma, dove si svolge l'intera opera, e dove egli ha il compito di opporsi con *fides et ratio*, a quanti, per varie ragioni, non riconoscono l'Immacolata Concezione di Maria[29].

[29] Benedetto Croce indicava invece in Parigi il luogo gilibertiano della disputa di Scoto: cfr. BENEDETTO CROCE, *Intorno a Giacinto Andrea Cicognini* cit.

Scoto saluta la visione di Maria con una preghiera che ci ricorda in diversi passaggi proprio quella di san Bernardo nel *Paradiso*, forse per il valore iniziatico che anche quella doveva avere in sé:

> Vergine, Madre, e Sposa
> raggio del bel di Dio pompa del cielo,
> conforto degli afflitti,
> dispensiera cortese
> delle grazie di celesti
> ardor del verbo eterno, onor del cielo,
> tesoriera gentil dei beni eterni,
> specchio di carità, lume di fede,
> del celeste giardin vermiglia rosa,
> meraviglia dell'arte, e di natura,
> d'ogni iniquo peccator pentito
> rifugio soavissimo, e felice,
> piropo ardente dell'Empireo cielo,
> lucida stella colma di virtude,
> ch'influenze di pace ai cor ministri,
> alma aurora vermiglia,
> ch'all'apparir, rendi felice ogn'alma,
> oracolo pietoso,
> che mandi fuor di grazia voci eterne,
> luminoso ornamento
> della città di Dio;
> tu ne' più vani ed oziosi petti
> pietosissima imprimi,
> con devoti desir, candide voglie;
> tu le più impure menti,
> pudiche rendi e caste,
> tu con le glorie tue, col tuo valore,
> togli a Satan la forza, ed anco a morte,
> tu sol diletto, ben, pace, e riposo
> doni a chi brama d'esser tuo seguace;
> tu qual'acqua purissima, in un tratto
> smorzi del cieco amor le fiamme indegne;
> tu con immensa tu santa umiltade
> nel tuo grembo chiudesti il Verbo eterno
> per far perfetto il paragon d'opposto
> con la primiera madre,
> ché tu vita donasti ed ella morte;
> tu sempre pura preservata fosti,
> mentr'era di dovere
> ch'empio demon vantar non si potesse

d'aver soggetta un sol momento avuta
la degna madre dell'eterno Verbo;
[...]
Aita quel che naufragando vive
fra le procelle orribili del mondo,
soccorri l'infelice alma dolente,
mentre d'altro non gode il viver nostro,
che del servir a te, dolce Maria;
patir non curo pur che tu, Signora,
le mie difese ascolti e che l'approvi,
Vergine, Madre, Figlia, Amante e Sposa,
di bontà, di virtù ricco modello,
questo misero core a te consagro,
che pubblicar tua purità sol brama,
del mondo, e del cielo alta Reina,
deh mentre il santo tuo gran nome invoco,
in mio soccorso, o gloriosa corri,
giacché vo' dechiarar, dolce Maria,
come fu sempre scevra
da colpa original l'alma tua bella.
Tu salva intatta almen l'anima mia
fuor d'ogni macchia, e d'ogni colpa ria[30].

Scoto è in primo luogo maestro di dottrina, e proprio come *Doctor Immaculatae Conceptionis* ebbe importanza e merito per gli argomenti dottrinali che per primo ebbe ad affermare, creando e precisando esattamente la nozione di *preservazione* e collegando la Concezione immacolata di Maria ai soli meriti di Cristo Redentore, piuttosto che all'affermazione di questa preservazione. Sul piano filosofico, infatti, Duns Scoto risultò impegnato nel raggiungimento di un compromesso fra due tipi di tendenze. L'una muoveva dalla prescienza di Dio e dalla sua libertà di conferire a suo piacimento la salvezza o il castigo, e nel caso di Maria l'esenzione totale dal peccato sia pure da quello originale, e considerava il comportamento delle creature come determinato in tutto e per tutto da Dio. L'altra guardava alla libertà della decisione creaturale e alla responsabilità dell'uomo rispetto al proprio comportamento. Eppure la figura di Giovanni Duns Scoto è stata per la Chiesa assai controversa. Proprio il Seicento è un secolo decisivo per il dibattito scotista, di cui Giliberto da *doctor theologiae* non poteva essere all'oscuro, tanto

[30] GILIBERTO, *Il vinto inferno da Maria* cit., atto IV, scena X.

più che parte della questione si svolse a Napoli dove era stato studente anche padre Bartolomeo Mastri fra il 1621 e il 1623. Padre Mastri, dell'ordine dei frati conventuali minori, spese gran parte della sua vita in difesa dell'opera di Scoto, tanto da essere elogiato come *Princeps Scotorum*[31]. Egli, per prima cosa, cercò di epurare affermazioni apocrife e spurie presenti nell'*opera omnia* del maestro, sull'esempio dei filologi umanisti, realizzando un metodo di indagine volto a risalire all'individuazione della «effectiva volontà» di Duns Scoto. Ma il problema rimase talmente complesso, che, per stabilire se il frate scozzese fosse caduto in errore o si fosse, invece, mantenuto pienamente all'interno della ortodossia dottrinaria, sono occorse nei secoli diverse commissioni di studi istituite dalla Santa Sede. L'ultima di queste iniziò i lavori negli anni Cinquanta, e prese la decisione di affrontare una edizione critica dell'opera di Duns Scoto. I risultati di questa, peraltro non definitivi, dato che il lavoro è ancora in corso, attestano oggi che Scoto non solo ha stabilito la possibilità e la convenienza dell'Immacolata Concezione, ma l'ha nettamente affermata. Se in alcuni scritti la necessaria prudenza ne ha trattenuto le dichiarazioni esplicite, nei corsi di Oxford e Parigi e in tanti suoi scritti minori l'affermazione è chiara: Maria non ha contratto il peccato originale. Il testo in questione è la *Ordinatio liber secundus*[32] e in questo stesso scritto, Scoto non dice solo che Dio ha potuto «preservare» Maria, ma conclude esplicitamente: «dunque Dio l'ha fatto»[33]. A Parigi, egli si scontrò duramente contro i nemici della dottrina sull'Immacolata Concezione, e li affrontò in una prolusione divenuta leggendaria, nella quale la sola forza della dialettica gli fu sufficiente a convincere i suoi ascoltatori più ostinati, che ne rimasero sbalorditi. Proprio in quella occasione uno dei suoi allievi di cui non conosciamo il nome, iniziò a prendere quegli appunti che, peraltro, costituiscono il nucleo centrale del *Reportatio parisiensis* in cui Scoto afferma: «La perfezione del Mediatore

[31] MARCO FORLIVESI, *'Scotorum princeps'. Bartolomeo Mastri (1602-1673) e il suo tempo*, in «Fonti e studi francescani», 11 (2002), pp. 27-59.

[32] GIOVANNI DUNS SCOTO, *Ordinatio: liber secundus a distinctione prima ad tertiam*, a cura di CLAUDIUS KOSER, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1973, d. 3, q.1

[33] GIOVANNI DUNS SCOTO, *Ordinatio* cit., d. 1, q. 1, n. 21.

[Maria] ne richiede la preservazione da ogni colpa, anche originale: quindi la Vergine fu esente da ogni macchia originale»[34].

Scoto non trovò mai un equilibrio sistematico del tutto soddisfacente fra le due istanze, ma proprio per questo per Onofrio dovette essere avvincente lo studio della sua figura e sicuramente dei suoi testi. E in effetti il profilo drammatico conferito al frate sembra provenire direttamente dall'analisi della sua teologia. Sul piano filosofico, caro al Giliberto, nelle due istanze ricordate viene acutamente racchiusa l'intera problematica medievale della *predestinazione* e *dell'elezione*, come ha messo in luce il teologo Wolfhart Pannenberg[35]. Si comprende, dunque, come solo Maria Madre di Dio incarnato possa rappresentare la soluzione nella dinamica del confronto fra Dio e uomo, poiché viene eletta a modalità del loro incontro nella storia. Il Pannenberg, inoltre, come scaturisce anche dal profilo conferito a Scoto dal Giliberto, ha rapportato la dottrina del *Doctor subtilis* «all'ancoraggio della contingenza di ogni realtà creata nella contingenza e libertà della volontà divina. Quest'idea è infatti il presupposto di una teologia della storia che intende la contingenza come espressione della libertà di Dio nel suo agire»[36].

Ma la parte più interessante, e che maggiormente influenzò il drammaturgo solofrano, dovette essere proprio l'apparente compromesso trovato da Scoto nel concepire una «teologia della Storia, nella Storia» attraverso la figura di Maria come madre di Dio incarnato. Ciò si chiarisce meglio alla luce della presenza nel territorio dell'attuale provincia di Avellino di numerosi incunaboli delle opere di Giovanni Duns Scoto fra le quali si segnalano le *Quaestiones in quattuor libros Sententiarum Petri Lombardi*, in cui il tema mariano è ampiamente affrontato[37].

Scoto concepisce la teologia come scienza fortemente connotata in senso affettivo, in quanto approfondisce il mistero di Dio nel suo rivelarsi all'uomo.

[34] Giovanni Duns Scoto, *Reportatio parisiensis* III, a cura di Claudius Koser, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1973 d. 3, q. 2.

[35] Cfr. Wolfhart Pannenberg, *Die Pradestinationslehre des Duns Skotus: im Zusammenhang der scholastischen Lehrentwiklung,* Gottinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1954.

[36] Pannenberg, *Die Pradestinationslehre des Duns Skotus* cit., p. 125 (mia traduzione).

[37] Cfr. Giuseppina Zappella, *Gli incunaboli della Biblioteca Provinciale di Avellino,* Avellino, Amministrazione Provinciale presso Grafiche Jacolelli, 1989.

> Dico dunque, anzitutto, che Dio si ama; secondariamente, Dio si ama per andare ad altri, e questo amore è ordinato; terzo, Dio vuol essere amato da qualcuno che possa amarlo di un sommo amore, ed io parlo di un amore estrinseco a lui; quarto, Dio prevede l'unione con se stesso di questo essere che deve amarlo, anche se non vi fosse tra gli esseri creati nessuno che tradisca l'amore[38].

È questa teologia dell'amore che conduce Scoto a stabilire la dottrina del *Cristocentrismo*: il Cristo, Dio-Uomo, voluto da Dio, in quanto termine di *amore infinito* e soggetto di uguale amore. Pertanto il Cristo è principio e fine di tutta la realtà creata, nell'ordine della natura, della grazia e della gloria. Immediata conseguenza di questa dottrina è quella dell'Immacolata Concezione[39]: Maria, in quanto madre predestinata del Cristo, non poteva essere esclusa dalla pienezza di amore, causa il peccato originale: Scoto introduce per lei il concetto di «redenzione preventiva», per giustificare come la Madre di Dio sia, insieme, redenta e immune dalla colpa originale.

La devozione mariana di Onofrio Giliberto era comunque un dato personale degno di nota se infine, dopo tutte le dediche, così insisteva:

> Alla Gran reina del Cielo,
> che liberò per decreto Divino dalla
> colpa dell'infetto seme del gran
> Padre Adamo il Genere umano.
> Vergine, Sposa, e Genitrice,
> il cui pudico seno fu capace
> del Divino Tesoro, cui di restringere
> il Cielo è scarso, e la cui gran Purità
> fra le Celesti turbe meravigliosa lampeggia.
> Degna Madre dell'Incarnato Verbo Eterno,
> la cui eccessiva bellezza colà nel torrente
> delle Gloriose s'ammira Maria Santissima
> il cui glorioso nome paventa l'Inferno,
> onora il Cielo, adora ogn'alma.
> Onofrio Giliberto

[38] GIOVANNI DUNS SCOTO, *Quaestiones in quattuor libros Sententiarum Petri Lombardi,* editio minor a cura di GIOVANNI LAURIOLA, Bari, Levante, 1998, p. 230 (la traduzione è mia)

[39] Tale dottrina divenne dogma per la Chiesa Cattolica l'8 dicembre 1850, durante il Concilio Vaticano I, su iniziativa di papa Pio X.

indegno schiavo di sì alta Signora,
e l'opera, e se stesso
con umile, con devoto, e con
riverente affetto
dona, dedica, e consagra.

Del resto tale amore mariano non era solo riscontrabile nelle sue opere letterarie, ma ne troviamo ampia testimonianza anche nei suoi scritti privati. Ciò è ulteriormente confermato ad esempio dalla sua maniera di rogare gli atti giuridici, che abbondano di formule di devozione e di lode a Maria. Nel suo testamento, redatto nel dicembre del 1656, leggiamo:

> Considerando io predetto Doctore Onofrio Giliberto della terra di Solofra, lo stato della vita umana esser fragile, e che infallibilmente chi va di pelle umana vestito ha da tributare alla morte le sue cadute spoglie per dar conto al giustissimo Dio della sua vita, perciò m'ha parso far il presente testamento, ovvero ultima mia volontà, la quale voglio che vaglia come solenne testamento, e se non valesse come testamento voglio, che vaglia come donatione causa mortis, o come codicillo o d'altro miglior modo, affinché, inevitabilmente resti in piedi questa mia ultima volontà, e do per rotti, e cassi tutti, e qualsivoglia testamenti fatti sin ad oggi etiam quodam legate fia in ipsis contenta. [...] Perciò in primis raccomando l'Anima mia all'onnipotente Dio, alla gran Reina del Cielo sua Santissima Madre.

La riflessione teorica del Giliberto, dunque, parte dalla complessità del discorso teologico su Maria Regina del Cielo, ed ha in sé il profondo merito di sintetizzare il dibattito rendendone i risultati certamente comprensibili e adatti alla materia teatrale in cui ha scelto di scrivere.

Accanto ai personaggi che abbiamo già visto, egli pone una lunga lista di figure, che potremmo suddividere in tre gruppi: personaggi *in azione*, *patetici* e *comici*. Nel primo gruppo troviamo figure di angeli e demoni che sono le uniche a produrre l'avanzamento dell'azione scenica, e che sorreggono la *macchina narrativa*, quando essa rischia di perdersi sotto il peso della spinta dialettica. Essi allora intervengo con le loro azioni di disturbo reciproco a riportare la giusta dose di tensione drammatica; proprio su questi, e sulle loro gerarchie e collocazioni, Giliberto si soffermerà nelle *Ruote dell'universo opera in cui compendiosamente si descrivono le cose celesti, e sublunari*, pubblicata a Napoli

Campobasso, Sant'Antonio Abate, *San Benedetto esorcizza un frate ossesso* (1643).

nel 1646 per i tipi di Francesco Savio. Al secondo gruppo appartengono poi una serie di personaggi che impetrano grazie e piangono le loro miserie, cercando l'aiuto e la protezione di Maria, degli angeli, ma cercano anche, a volte, di fare infami accordi con le forze infernali. Questi vanno tutti a coppie, ad esempio Orsina e Fidelio suo marito, il prete Roberto e il suo servo Domaseo, tranne il personaggio del teologo Alessandro, personaggio singolare che vive in una strana solitudine. Egli, messo alle strette in una importante disputa, decide di ricorrere alla invocazione demoniaca e così si esprime:

Sento, misero me, le mie vergogne
venire al paragon di tutto il mondo
mentre ho da uscire in campo
già difensor d'importante fatto,
onde temo intricar'i pensieri miei
di molti sillogismi a un laberinto,
e che fama ch'acquistai fin'ora
ne' cattedrali uffici,
per la perdita mia non resti oscura,
quando l'uom pensa, e crede
trovarsi giunto al fine de suoi martiri
allor viepiù si trova
dentr'un'ampia caverna di dolori;
or raccolto in me stesso penso come
possa mandare a terra
degli avversari i detti,
né per me trovar posso alcun consiglio,
che giovevol mi sia, che sia segreto,
quanto chiamar l'inferno in mio soccorso,
da cui sovente in ogni caso
favorevole o agiuto.
Questo piano sentier' prender'io voglio
che m'apre il mondo, e'l mio saver l'approva,
acciò ch'in questa sì solenne impresa
non resti vana al fin la mia dottrina:
ecco rendendo scalzo il piè sinistro,
purpureo nastro alla mia fronte adatto;
ché son le note mie tanto possenti,
che senza suffumigi il tutto adopro;
e formando qui in terra
con la temuta mia solita verga
di sette palmi un cerchio,
già l'incanto terribile comincio,

ti chiamo o re del pianto
con voce formidabile e sonora,
e forte ti scongiuro
per l'acque nere del temuto fiume,
per quegli amari misti, e sì mortali,
dall'essaliche piante trasportati,
di cui sovente io fei
alla tua deità fumi graditi,
per l'Erebo consorte della notte,
per il Caos confuso, ed indistinto,
per Ecate che sì spesso
triforme dea suole appellarsi al mondo,
per la gelosa moglie del gran Giove,
pronuba consapevole, e mezzana
di tutti i matrimoni de'gentili,
per infernali furie ultrici e crude,
per lo trilingue can fero custode
delle dolenti affumicate porte,
per tutti i nomi incogniti a te noti,
che posson por sossopra il nero inferno,
ti scongiuro e ti costringo
un de'ministri tuoi dotti a mandarmi
che accorto, ed avveduto
in questo agon grato a me presti agiuto:
ma che tu troppo tardi?
E fatto sprezzatore
della potente mia temuta voce,
t'ascondi, sordo, nel profondo abisso;
ma veggio omai venirne disdegnoso,
crudo spirto d'inferno ad obbedirmi.

Alessandro è doppiamente colpevole poiché ha cercato di utilizzare con superbia, a proprio vantaggio, il nemico che egli stesso, accanitamente, combatteva; ma, anziché essere punito come ci si aspetterebbe, egli viene egualmente sollevato dallo stato in cui è caduto, grazie all'intervento di Maria.

## 4. *Alcune presenze della letteratura napoletana*

Ultima tipologia di personaggi presa in esame dal drammaturgo solofrano è quella *comico-farsesca*. Giliberto affronta per la prima volta, infatti, proprio nel *Vinto inferno da Maria*, un registro che si allontana

dalle consuetudini auliche e poetiche tipiche del suo stile e della materia teatrale da lui sempre affrontata, e per ottenere un risultato più credibile si affida al dialetto napoletano, anch'esso utilizzato per la prima ed unica volta. Ad essere adottata è la lingua napoletana consolidata dall'uso letterario, che costituiva modello ed occasione per una sperimentazione plurilinguistica. Circa un decennio prima, nel 1634, infatti, Adriana Basile aveva promosso la stampa delle opere dialettali del fratello Giambattista per i tipi di Ottavio Beltrano, che come si è detto era stato anche stampatore di alcune opere di Onofrio Giliberto, e si potrebbero solo ipotizzare i motivi che spinsero quest'ultimo ad affidarsi completamente al 'magistero' di Giambattista Basile piuttosto che a quello di Giulio Cesare Cortese, più consolidato cronologicamente, anche se di pochi anni, e certamente più vicino alla ricerca di una lingua e di un sistema retorico sintatticamente elevati[40]. Giliberto assume, specificatamente, infatti, l'esempio del *Lo cunto de li cunti* che risulta per lui, di certo, più autorevole e utile in primo luogo per la ricchezza dei contenuti e delle forme. La parola scritta nell'idea compositiva di Basile, e prima di lui nelle intenzioni di una certa retorica barocca[41] non poteva essere chiusa in un significato circoscritto ma doveva restare aperta completamente alla manipolazione: non era dunque un punto d'arrivo ma solo un punto di partenza. E proprio questo elemento doveva aver attratto l'attenzione di Onofrio Giliberto che prende a prestito, da questo specifico modello di riferimento, non solo gli elementi linguistici ma anche quelli narrativi. Per esaltarne il valore esemplificativo, Giliberto riutilizza tre figure di poveri napoletani, tipici del *plot* di molte novelle del *Pentamerone* e che egli identifica con i nomi di Cuosemo, Rienzo e Menechiello. Dei tre che cercano di raggranellare qualche spicciolo, chiedendo l'elemosina nelle vie di Roma, nel riuso compiuto da Giliberto uno, Menechiello, è cieco, e questo elemento basta a creare un clima di naturale equivoco, di burla, di facezia, tipico delle situazione caoticamente farsesca spesso creata e spesso «teatralmente diretta» da Basile. Di queste occasioni di scambio, specularità tra situazioni e personaggi,

[40] GIAMBATTISTA BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di MICHELE RAK, Milano, Garzanti, 1998, pp. VII-XI.

[41] Cfr. GIAMBATTISTA BASILE, *Lo cunto de li cunti: scelta*, a cura di EZIO RAIMONDI, Torino, Einuadi, 1976.

e di comicità spesso involontaria, il drammaturgo solofrano utilizza anche il modello della comunicazione orale fatta di suoni, di immagini, di recitazione e di gioco. La parola scritta, come nel *Pentamerone*, è dunque solo una lontanissima stigmatizzazione dell'oralità; questa lingua napoletana non è curata come tale nelle sue forme scritte, ma è approssimata anche nella traslitterazione dei singoli termini, spesso incomprensibili nella lettura, ma i cui suoni ci riconducono a lemmi ancora esistenti nel linguaggio napoletano. L'elemento orale, infatti, riecheggia una lingua napoletana tecnica, figlia della rivoluzione scientifica in corso, ma più precisamente solofrana, fatta di espressioni tipiche o gergali, provenienti dalle maggiori attività economiche presenti nella cittadina.

Quello di Cuosemo, Rienzo e Menechiello è dunque un gioco, nel linguaggio popolaresco, e si accompagna alla musicalità dello stile, si integra con motti e proverbi popolari, aderendo pienamente però, sul modello del Basile, alle immagini raffinate della metafora colta. Per questo motivo, le parole non erano un nucleo chiuso da rispettare e interpretare, ma materiale da usare, distorcere e far vivere nel cambiamento e nella drammatizzazione. Così ad esempio i tre si presentano nella scena ottava del primo atto:

> CUOSEMO. Campa mò, poveriello.
> RIENZO. Non tanto gualeiare, messè Cuosemo.
> CUOSEMO. Com me non vuoie, che chianga,
> io sò cecato, io nnudo, io stroppeiato,
> io sò muorto de famme,
> la Morte ha pò dell'aseno,
> perché sempre la chiammo, e no me sen te;
> e chello, ch'è lo pro de quanto dico,
> e ghiuto à mitto chillo cacciottiello;
> campa mò poverello.
> MENECHIELLO. Eh statte zitto, frate,
> ch'a lo cercare sì tanto valente,
> cha non t'arriva mai nullo pezzente.
> CUOSEMO. Tiene dove mm'hà mmiadia sto cutrulo,
> sta facce de mellone cacariello,
> ma meglio mmidia, che compassione,
> besogna co la lengua,
> se ll'uocchie so' perdute,
> cercare d'aboscare lo magnare,
> e non comme fai tu Sio Menechiello,
> campa mò, poveriello.

RIENZO. Iammo for'a te mura,
dove se fà la festa,
ch'abboscarimmo buon o stammatina.
MENECHIELLO. Sì iammo Messè Cuosemo,
ca pò tornammo pe tiempo sta notte
vicin'a le fenestre de lo Papa
pe la festa de craie.
CUOSEMO. Iammo a dov e vulite,
ma fare no lo pozzo, che non chianga,
lo Munno mm'è contrario,
la Fortuna pe mme mai rota iusto;
le gente de lo Munno
mme notano perzì se veola messa;
che serve ca lassato
avimmo p'abboscare
de Napole lì vruoccole, e la foglia,
se ccà le cose fe vennen'à onza,
e non se pote havere,
vi pe na mmedecina
na dramma sola de no fecatiello:
campa mò, poveriello.
MEMECHEILLO. Hai cchiù de no cantaro de raggione.
RIENZO. E de che muodo.
CUOSEMO. Ecco ca la Fortuna
m'ha iettato de botta 'nchiana terra;
a Napole, quann'era pacioniello,
fui farro Caaliero
da tutto lo Mercato,
pé mme scrisse a la guerra,
e ieze'n Lombardia,
e llà de zeppa fui chiammato Conte;
pò passai nn' Alemagna pe fortuna,
e llà de brocca fui fatto Marchese,
mme fù data lecienzia da lo Capo
quanno piacette à Dio, e ghieze a Spagna,
e subeto me vedde
fare no buono augurio de botta,
e fu chiammato lo segnò Don Cuosemo,
ricco de tanta titule;
vinne correnn'à Napole,
all'uocchie se nne iero a casa cauda,
et so restai cecato, e senza penne
cemm' à no pollastriello
campa mò, poveriello[42].

[42] GILIBERTO, *Il vinto inferno da Maria* cit., atto I, scena VII.